

「人間」としての女性の目覚め
——中日女性文学発展の第一段階について——

林 祁

《Abstract》

**The Awakening of Women in Literature:
The First Stage of the Development of Women's
Literature in China and Japan**

Lin Qi*

The emergence of a number of prominent women writers at the beginning of the 20th century in China and Japan suggests that women are no longer passive objects in literature. Indeed, women now constitute active subjects in this field.

In this paper, I would like to examine the sources of similarities between women's literature in China and that of Japan.

First, both Japan and China had the long history of feudalism, which became the basis of the suppression of expressing individuality in these countries. These cultural, economic and social transformations in China and Japan led people to realize the importance of liberating themselves from feudalism and of creating a space for expressing their individuality. In this context, Chinese and Japanese literature discovered 'human as individual' which is the product of enlightenment thought brought about from the West. One of the most remarkable discovery about 'human as individual' was the discovery of 'women', which was accompanied by the call for women's liberation by pioneering female thinkers.

Secondly, the forces of persistent traditional culture on one hand and emerging modernization on the other inculcated talented women in China and Japan with unique ideas and artistic inspiration for literature.

Thirdly, those women who were engaged with literature during this period of time were regarded as 'mad women' in these societies. Their refusal to follow the traditional norms led them to be defined as daughters unworthy of their father's respect.

Fourthly, woman's writing is the product of the author's experience. The seminal period of women's literature was characterized by the closer relations between authors and their works and by the mixture of spoken and written words.

Finally, women writers became conscious of the importance of adopting original styles in their writing.

It can be said that Japan saw the development of women's literature earlier compared with China because the influence of enlightenment thought came to Japan much earlier than other Asian countries. The relative distance between literature and politics in Japan might have left an open space for women's literary expression. Also, unlike Chinese women, Japanese women were free from the oppressive custom of footbinding. This may account for a lighter touch in Japanese women's writing compared with their Chinese counterparts who were coerced into this oppressive practice.

* 研究員

1. 「父親殺し」の精神における女性の神聖

「元始、女性は太陽であった。真正の人であった。今、女性は月である。他によって生き、他の光によって輝く病人のような蒼白い顔の月である。私どもは隠されてしまった我が太陽を今や取戻さねばならぬ。」——『青鞥』発刊の辞（1911年）

これは世紀初め女性の目覚めの高らかな角笛の第一声であり、女性の父系言語記号体系全体に対する大胆な挑戦であり、長い間抑圧されてきた歴史の深部から飛び出した女性が「ノー」といえた、大声で「ノー」と叫んだ厳かな宣言であり、男性支配の秩序全体に対する反動と反逆を宣告するものであった。その旗印はなんと鮮明であり、その声はなんと大きく轟いたことだろう。それは初め女性を主体に創刊された日本最初の女性文学刊行物である『青鞥』創刊号に載った、中日女性史上最初のフェミニズム宣言であると言える。現代に生きるわれわれが今日読んでもなお震撼を覚え、当時の人々を驚かせた社会的衝撃力が想像できる。

日本は明治時代に入ってから、いわゆる“文明開化”を推し進めたが、天皇制や教育勅語などの枷により、長い間人々の自由を抑圧してきた。近代文学は、まさにこのような日本社会の慣習、家族制度および思想、宗教、道徳などとの闘いの中で、人間の生活を打ち建てる闘いの中で始まったものなのである⁽¹⁾

この「父親殺し」の闘いの中で、日本の女性文学は登場するとすぐに人をたじろがせる勢いで、光彩を放ち、反伝統、反道徳の反逆精神を発揮した。彼女たちは長い間ただ「光を借りて輝く」だけであった女性の役割に満足せず、まさにアメリカの心理学派神話学者アイピー・ハーチンが彼女の著書『月の神話——女性の神話』⁽²⁾の中で指摘しているように「人間の本性の一つは、女は男性と明らかに違うという女性の特徴である……この違いの全てを超越したシンボルが、すなわち月なのである。現代でも古典でも詩歌の中でも、また時代がはっきりしない神話や伝説の中でも、月が表わすのは女の神性、女性の原則であり、太陽がその英雄的で男性の原則を象徴しているのと同じである」『青鞥』発刊の辞が標的にしたのはまさにこのような根深い男性原則であり、「今や取戻さねばならぬ」のは、女性の「人間」としての自主精神と自己表現なのである。これ以前に、日本文学にはかつて人々を賛嘆させ、文学の母とまで称えられた女性文学があったが、しかしそれはせいぜい宮廷文学でしかなかった。女性作家たちの生存空間は皇権と非常に近いところにあったので、彼女たちの文学の幸福なる存在は、皇権の意味における一種太陽の光の反射に過ぎなかった。しかし今彼女たちは自分で光を放ち、女性の主体意識の太陽を立ち昇らせようとしているのであった。

このころの女性解放の雑誌は、巻頭に女流詩人と謝野晶子（1878～1942）の詩歌を載せている。女性がこれまで「他者」によって三人称で描かれた物語上の人物に過ぎなかったことを標的にして、彼女は一人称の「私」と書くことを呼びかけたのである。この天地を逆転させるような「私」によって世紀初において女性の文筆の開墾が始まった。その十年前、すなわち1901年（明治34年）に、彼女は世人を瞠目させた『乱れ髪』を発表し、清新活発なことばで、思うがままの詩体と自由奔放な格調を駆使して、女性生命本体の美を賛美し、男性の道徳化した脆弱さを嘲笑い、それを攻撃した。伝統的な男性文化においては、欲望を表わすことは男性の特権であり、女性が欲望を表わすことは大逆非道であった。しかし彼女はあえて極端に走り、「悪い女」のイメージをもって登場し、「父」という体制の中心的なことばに挑戦したのである。彼女のこのような風紀を乱すことを恐れぬ自虐的な個性の広がり、このような燃えたぎる反逆精神は後に続くものにずっと光を与え続けている。

与謝野晶子は明治の青春の官能的解放精神と称えられ、封建的な尼的、寡婦的、遊女的な、いわゆる女流文学の伝統に反対し、日本の文壇を震撼させた。同時に倫理の酷評、世論の包圍攻撃にも遭った。しかし彼女はずいに生（精神）と性（肉体）の二つに意味が統一された文学的人格をもって、詩的精神を燃え立たせ、後に続く者のために道を照らしているのである。この啓蒙思想により明治維新の後に創り出された新しい詩の伝統が続々と生まれるようになる。今世紀初の与謝野晶子があまりにも光り輝いているため、その後の日本の女性詩人には彼女のような情熱的で奔放かつスマートさはないが、しかし彼女の反逆の詩的精神はずっと日本の女性文学に恩恵を与え続けている。彼女は女性が正直に自分のために生きるべきであると考え、文学という形式で自己表現をしたのである。彼女の詩の中から、われわれはことばの新たなる創造と芸術を用いることに対するある種の感動を感じることができる。

彼女の後、田村俊子、宮本百合子、野上弥生子、林芙美子、岡本かの子、宇野千代、佐多稲子、平林たい子といった一群の女性作家が陸続と文壇に登場した。彼女たちは創作を生活の手段としてだけでなく、自己を完成させる方法としても考えていた。彼女たちは大多数が個人的な波乱に富んだ経歴や苦難の生活を題材にし、女性の自立に着目してそれを表現し、独立した人格と自己の完成を追い求めた。例えば、林芙美子（1903～1951）の『放浪記』（1928年に『女芸術』に発表された）は自伝体の小説であり、「放浪」は、いろいろな職業といろいろな異性を遍歴したという二重の意味に取ることができる。林は自分の創作の動機はハンムシヨンの『飢え』を読んだ後に生まれたものであると言っている。

この作品は作家の貧しく、あちこちさまよう生活を描いている。主人公は恋人に捨てられて、どん底の生活を渡り歩いても、くじけずがんばるのである。「私」の反逆精神はアナキズムを帯び、一人の独身の女として、心の底の傷を見つめる時、自虐性すら帯びたものになる。行間にはセンチメンタリズムが漂っていないわけではないが、しかし作家は終始情熱ほとばしるタッチで強い心の遍歴を描いており、「昭和女性文学中の最初の傑作」⁽³⁾と評価されている。

同じころ、海の向こうでは、長い間深く眠っていた中国女性も世紀の風に呼び起こされ、圧迫に甘んぜず、封建制度に反対し、民主を求め、人間になりたいという叫び声をあげたのであった。

「身は男子の列を得ずとも、心は男子の烈に比する。平素の肝胆を算するに、人に困り常に熱し。俗子の胸襟誰ぞ我を識らん。英雄の末路当然にして磨折。莽たる紅塵、何処ぞ知音を見つけん。青衫湿る」胸の内をしきりに述べ、切々たる心情で、男子の英雄に譲らぬ激情と知己を見つけることのできない苦しみ悲哀が二重に織り混ざり、世人の心の扉を叩きつづける。これは流浪の女俠客秋瑾（1875～1907）が1903年に作った『満江紅』である。

秋瑾は辛亥革命の先駆者の一人であり、中国の女性解放の先駆けであり、中国現代女性文学の初期の代表的人物でもある。明らかに彼女の詩には、性別意識が非常に辛そうにはっきりと意識されており、そこから強くあがいて脱け出そうとしている。しかし彼女はやはり男子の英雄を女性に変えるという視点しかなく、「変装」を男権文化における唯一可能な自己救済と、革命に参加する道とするしかなかったのかも知れない。秋瑾は幼いころから花木蘭などの女英雄を崇拜し、功績を建てる、奔放でとらわれない生活に憧れていたが、親が取り決めた結婚は彼女を貴婦人の凡庸という苦悶の中に閉じ込めてしまい、そのことが彼女の封建的礼節道徳に対する不満をつのらせた。1904年6月彼女は家のものが阻止するのを振り切って、日本に渡り、男装をし、民主革命に参加した。「女子は英雄にあらずと言う勿れ、夜毎に龍泉が壁で鳴く！」三年後不幸にも清朝政府に捕らえられ、紹興で英雄的に殺された。秋瑾の文学創作は彼女の一生に渡って続けられ、短い期間であったが燦然と輝いている。

秋瑾をめぐる才女たちには、中国では呉芝瑛、徐自華、徐小淑らがあり、日本には一緒に「共愛会」を再組織した陳拈芬ら⁽⁴⁾がいた。彼女たちの作品は国を憂え、民を憂え、女権を勝ち取る新しい境地を切り開いた。古い形式を採用していたので、まだ完全な意味での女性文学を形成するには至っていないが、しかし彼女たちは「古い瓶に新しい酒を盛

る」ことによって、女性の自主的な向上心の目覚めという新しい内容によって、二十世紀女性文学の「登場」のために道を開いたのである。

作家が「原文」であり、作品は「書かれた文」と言うなら、われわれは、「原文」は壮烈な「ノラの家出」の女性の実践であり、「書かれた文」は女性のことばの如何ともし難い空白であることを読み取るのである。「啓蒙」と「救国」の時代の大潮中であって、秋瑾たちは性別を顧みたり、性別をあいまいにしたいという願いすらももつ余裕がなく、男性のことばを認めて（あるいはそれに救いを求めて）男女同権を勝ち取るしかなかったのかも知れない。彼女の男装は疑いもなく閨秀伝統に対する反逆であったが、男性のことばに対する承認によってその反逆は止まってしまった。「男まさり」の性格は、彼女に中国文学の伝統的な豪放派の詩風を発揮させている。もちろん、このような日本の女性文学に欠けている豪気は、中国文学中花木蘭式の男装の伝統とも直接関係がある。変身した花木蘭が文学史に入り込んだこと自体が意味しているのは、性別の異化の後に残された歴史的空白の頁であり、彼女の全ての価値は、男性の身分に異化することによってはじめて実現可能であった。このような異化の行為様式と言語様式は、中国の女性解放の道にずっと存在し、新しい中国文学をかなりの期間「男装」「男女とも同じ」という「無性」作品しかなかったという状態に至らしめた。

以上のことから女性作家が書いたものは確かに婦女文学ではあるが、女性文学とは限らないことが分かる。女性文学が出現する歴史的條件は、現代インテリ女性の出現と彼女たちの人間の女性としての意識の目覚めであった。辛亥革命と五四新文化運動は、父権支配の構造に亀裂を生じさせた。それ以前は、歴史上の文学は女性についての描写を忘れていたわけではなく、文学史の端の方には若干の女性作家の名前も添えられてはいるが、しかし根本的に言って、文学史は実際には男性文学史であったことに変りはない。「秋瑾以降、中国の婦女文学は歴代の婦女創作とははっきりとした境界を画し、中国の新女性文学の新しい起点となった」⁶⁾これに継いで、「五四」運動が中国女性に画期的な創作の機会を与えたのである。「五四」運動以後、現代文壇に突如として女性作家の隊伍が登場した。作品の多さ、質の高さ、影響の大きさは、空前のものとなった。この女性の創作の高まりは、「五四」の思想文化革命の直接的な産物であり、まさにこの反封建の革命により女が社会に進出するようになり、大学が女禁制を解くようになるなどして、インテリ女性を生み出す条件が生まれ、一群の目覚めた女性が創り出されたのである。英仏など西洋の現代女性作家が強大な中産階級を経済的後ろ盾としていたのとは異なり、中国の現代女性作家の源泉は、濃い階級的反逆の色彩を帯びており、鮮明な社会革命の特色をもっている。彼女た

ちはこの運動同調し、運命を共にしたのである。反封建の身をもつての実行者であるから、彼女たちの勇気と幸福に対する追求は、男より勇猛で、純真であった。それゆえ彼女たちの書いたものは、たとえまったくの個人的なものであっても、社会的価値を生み、社会の関心を呼んだのである。

矛盾はこの時期の文学思潮を概括して「人間の発見、すなわち個性の発展、個人主義は五四新文学運動の主な目標となった。当時の文学批評と創作はみな意識的あるいは無意識にこの目標に向かっていた……五四新文学の歴史的意義もまたここにある」⁽⁶⁾と言っている。人間を発見したということは、とりもなおさず中国人の封建社会の中での非人間的な地位に気が付き、自分の本質が自分によって所有されていないで、封建関係によって所有されている、すなわち膨大な封建政治体系と思想体系によって縛られていて、そのことによって、人が人でなくなってしまうことを発見したということである。人間は人間自身を取り戻さねばならない。それこそが人間解放の要求であり、人間性解放の要求である。魯迅は五四運動の本質を回顧して、当時の「文学革命者の要求は人間性の解放であった」⁽⁷⁾と言っている。まさにこのような人間性の解放の中で、女性の神聖を謳いあげる女性文学の創作が高まったのである。

われわれは先ず今世紀と同じ年齢の氷心（1900～）の新鮮な歌声を聞くのである。「もしも私が行ってしまったら、夢のように行ってしまったら。お母さん！私の太陽！七十年後私はまた会いに来て、私の軌道の重心、五色の重なる輪のあなたのところに来たら、あなたはこの小さな光をまだ憶えているでしょうか」お母さん——太陽！夢のようにやさしく、廣大。女性の神聖は、氷心の歌の中では母性の神聖を再建することで表されている。母親の神性に対する自覚は、彼女の筆を母の愛の偉大な力に対する称揚へと集中させた。そのころ科学と民主の旗印の下、民族を救い、個性や女性を解放する理論および信仰はたくさんあったが、氷心にとっては、この世の傷ついた心を繕い直し、人間に生きる希望を与えてくれるのは母の愛しかなかった⁽⁸⁾。

この中国現代文学で最も親しまれている女性作家は、「世紀と同年齢のお年寄り」であるだけでなく、彼女と同時代の女性の中でも特に恵まれた「例外」である。彼女は幸せにも開明的な名家に生まれ育ち、世紀初の東洋の古い大地に向かって放たれた西洋文明の光に出くわし、それを浴びて「五四」の少女となったのである。彼女は人文思想の中から博愛精神の源泉を汲み取り、自分の歌い尽さることのない創作テーマである「母の愛」を捜し当てた。彼女の美しい詩情においては、母と娘は統一されたものであり、自己賛歌の立場に統一されているのであって、父権に対する反逆にあるのではない。彼女のテキストに

おいては、父親は欠けてはいないが、しかし母親は神聖なものなのである。ちょうどそれは五四時代の女神の時代であった。氷心は風に逆らって立つ必要はなく、風に従って愛の旗を高く掲げ、「無数の星」の如く煌き、「春の水」のようにやさしい「氷心」の歌を柔らかに美しく「五四」文学の頁に書き込みさえすればよかった。氷心のこのような優等生的な風格は、当然秋瑾のような豪放さをほとぼしらせることは不可能であって、彼女が主に受け継いだのは中国文学の伝統中の婉曲派の詩風である。しかし彼女の賛歌の中には根底において一種のやさしい冷めた目が混在しており、あの時代の人文精神と白話文による創作実践が彼女の筆の下で調和統一されている。氷心の文学言語の「白話文言化，中文西文化」に関する主張と実践は⁽⁹⁾、文体に対する革命だけでなく、思考方法に対する革命でもあった。「氷心体」は一世紀をリードし、「五四」文学の伝統の一つとして後世に恩恵を与えた。

面白いことに氷心も幼いころ男装をし、父親について軍隊生活をしたのである。彼女は後に『私の子供時代』の中で「十歳以前の訓練をもしも続けていたら、私は男性的な女になっていたし、心も健全でなかったかも知れない」と言っている。彼女は幸いにも自分の性別の役割を異化されることはなかった。

20世紀初初の二度の社会変革である辛亥革命と五四新文化運動は、中国の女性文学に千載一遇の機会を与えた。女性作家が群れを成して歴史の舞台に登場し、男と同じ創作の権利を獲得することを要求した。まさに同時代の女性作家盧隱が指摘するように「女であるばかりでなく、人間でもありたい」⁽¹⁰⁾のである。ここからも分かるように、「五四」新文化の思想啓蒙の成果は人間の発見であった。そして人間の発見の特筆すべき貢献はまさに女性の発見であり、現代理性の啓蒙の光が女性の芸術的思考の触角を照らしたということである。これより以前、文学史上で美女、淑女、才女には事欠かず、女性についての描写が忘れられてはいなかったが、しかしこれはいずれも男の筆による女性であり、女英雄ですら男性が創造した男権に奉仕する輝かしいイメージであった。男装の麗人花木蘭はもとより「父に代わって従軍した」彼女が「鏡に向かい黄色の花弁をはり」「女装に戻った」後の運命はどうだったか、知る由もない。男装の麗人祝英台は自由恋愛を渴望し、家に帰り女性の役割に戻った後、鬱々として病気になり、思い煩うしかなかった。文学史全体の中で女性のことは終始空白なのである。

盧隱（1899～1934）は氷心と同時に中国文壇に現われ同じ様に有名になった女性作家である。しかし、人々が五四時期の氷心を「母の愛」「童心」「自然」に対する賛歌と一緒に結びつけているのとは全く異なり、盧隱という名から人々がしばしば思い付くのは、「憂

鬱」「苦悶」「感傷」……である。盧隱と氷心はちょうど二人とも福建の生まれであるが、しかし氷心の幸せな幼年時代とは全く異なり、盧隱の幼頃の不幸は彼女に引き裂かれた心と感じやすく思い悩む性格のみを残した。悲惨な状況の中で、彼女はショーペンハウエルの悲観主義哲学に共鳴し、悲哀が彼女の精神を支配するものとなった。不幸な身の上は彼女を世の中の非情さに対し敏感にさせ、民主主義、個性の解放という新しい潮は彼女が社会の弊害を見抜くのを助けた。盧隱は「問題小説」で文壇にデビューしたが、彼女の『魂は売ることができるか』などの作品は文学研究会の「人生のための芸術」という主張を直接表現している⁽¹¹⁾。彼女の出世作『浜辺の故人』は「五四」青年の追求から幻滅までの心の遍歴を描き出している。小説の中の天真爛漫な女子学生の生活の原形は盧隱自身とそのクラスメートたちである。彼女たちは「五四」精神に感化され封建的礼節道徳に反対し、個性の解放と女性の価値を追求するという強い願望をもつようになるが、強大な伝統的勢力に直面し、抗う力をなくし、苦悶し幻想をもつことしかできず、結局は時代の限界性から脱け出すことができない。「盧隱の深刻な悲哀は、彼女が女性たちに向かって発した逃げ続けなくてはならないという叫びであったが、しかし逃亡の道を見つけ出すことができず、さらに大きな悲観か、さもなければさらに深い厭世しかなくなってしまった」⁽¹²⁾。

1930年、盧隱は日本へ新婚旅行に行き、散文、短編小説集『東京小品』などを書いた。これらの作品はこれまであまり多く取り上げられたことはないが、私はこの中から中日文化の「影響関係」を明らかに見て取ることができると考えてるので、ここで若干述べておく。「日本の女は誰でも男に対して従順でおとなしく、まるで小羊のようである。これは私たちに彼女らに対する怒りの気持ちを起こさせるわけではないが、私たちに悲しい思いにさせる。世の中で最も個性のない女性よ、あなたたちはなぜ男の奴隷や傀儡によるこんでなっているのか！」（『隣人』）盧隱は日本女性を鏡として、女性共通の運命の問題を熟視している。「私は世の中のいろいろな束縛、いろいろな虚偽を考えるが、それらはこれまでの聖人が私たちにくれたありがたいものであり——特に深刻なのは男女のおきてである。しかし日本人は例外であるかのようだ。一体どちらがより幸福なのだろう」（『沐浴』）日本の銭湯での体験を叙述することによって、盧隱は封建的倫理観を鋭く批判し、女性の肉体美を情熱的に謳いあげ、女性は神聖であるという考え方を表明している。

評論家は盧隱および彼女と同じ時代に出た女性作家たちをみな「五四」の娘と見なし、彼女たちは「五四」と切っても切れない「血統」の関係をもっていると言っている⁽¹³⁾。彼女たちの作品の風格は異なるが、しかし表わされている「五四」精神は同じであり、反封建の父親殺しの精神と人間としての女性の神聖さの意識なのである。

上に述べたことをまとめると、中日女性作家が今世紀初に勃興したことは、彼女たちがもう男を照らすだけの月ではなく、勢いよく昇った太陽であることを表明している。彼女たちは次のような共通点をもっている。1.まさに伝統文化と西洋現代文化の双方による育みが、この時代女の特有の思想と芸術気質を作り、彼女たちを文化の「父親殺し」の時代に、前進あるのみで後ろを振り返ることなく封建的礼節と道德規範に反逆する不肖の娘にしたのである。2.彼女たちの大部分はかなり文化的伝統のある封建的家庭の出身であって、文字を学び書を読む機会があり、その後新しい知識と新思潮を受け入れたので、特殊な知識構造と文化的素地をもっていた。そのことが彼女たちをして古い伝統とある程度の決裂をし、新しい理想を情熱的に追い求めるようにさせた。3.人道主義と個性の解放は彼女たちの人間としての女性の目覚めの共通思想的武器である。要するに、封建的な桎梏から人間を解放し、個を解放することは世紀初の中日両国の民族に共通する精神的価値の目標となっていたのである。世紀初の地平線上で、彼女たちが示しているのは一種の精神的立場、文化的力である。彼女たちは歴史的に父系社会以来全ての専制秩序の構造改革者になろうとしたのである。社会、文化の変遷につれて「歴史の表面に浮上した」女性は、「女性という性を一種の精神的立場、秩序が個人や集団に強制的に押し付ける役割を決して認めない立場、反秩序の、反疎外の、反神秘の立場……もちろん、これは西洋フェミニズムの文化全体に対する批判でもあるのだが、これは早晩女性の歴史的経過についての、あるいは人間についての真理を世に問うことになるであろう」⁽¹⁴⁾。明らかに、世紀初の封建的礼節、道德秩序を覆した時代は、本当の意味での東洋女性の誕生の時期であった。

2. 「人間」の文学における愛情神話

自由な愛情、自主的な結婚は、反封建反伝統の「五四」新文化運動は女性に与えられた歴史的な出会いである。愛情は女性が封建的な父権に反抗するユートピア的理想として、「科学」「民主」「人間」などの大きな概念と同じ様に、新文化の価値体系の標識である。「五四」は青年たちに「人間」として目覚めさせた。自由、個性解放の思想は春の潮のように湧き上がった。そしてこの封建的牢獄を脱け出る過程の中で、恋愛結婚が自由にできない苦しみを皆が敏感に感じ取ったのである。

かつての学生運動の中で最初に石で鉄鎖を打ち砕いた馮沅君（1900～1974）はその生々しい脱出の過程をノートに記録しており、この非常に敏感な痛点を暴いている。彼女は「五四」の変革期の若者が封建的礼節道德の束縛から脱け出る過程における女性の熱くか

つ矛盾した恋愛心理を描いており、非常に注目される。彼女の筆による女主人公は大部分が自分あるいは友人の投影であり、彼女たちは封建的旧家から出走し、五四の新思想が彼女たちの青春の熱い血を呼び覚ましたが、伝統的美徳が彼女たちの飛翔を願う気持ちを束縛していた。

沈從文は「籠女史（すなわち沅君）の作品は、精神の頑強さにおいて、読者に非常に大きな驚きと喜びを与えてくれる。若者は氷心には、母の愛のやさしさのほかは何も得ることができないので、いささか失望しないわけではないが、籠女史の作品は、自分の生活の最も眩しい面をさらけ出している。これは伝聞であり、異聞であるが……籠女史の作品は、この意味において社会に認められ歓迎されている……1923年には、女性作家の中にはまだこのような作品はなく、男性作品の中にも、忌憚なく全てを書くことのできているものはない。それゆえ籠女史の作品は、斬新な趣味で、一時代の若者を興奮させたのである」⁽¹⁵⁾と指摘している。

馮沅君の短編集『卷施』には『隔絶』『旅行』など四編の代表作が収められており、魯迅によって『烏合叢書』に入れられ1926年に北新書局から初版が出ている。書名について、魯迅は「卷施は小さな草の一種で、芯を抜いても死なない」と説明している。（『中国新文学体系』）これはすばらしことである。しかし「卷施は蒼耳ともいい、古人はこれを悪草と見なしていた」（『新華字典』）私はこの草が、腫れ物を治すことができ、漢方薬草の一種だと思う。そういうことだと、書名の意味も豊かなものになる。「悪草」は馮遂君が描く女主人公——反逆の「悪い女」の注釈とすることができる。

馮沅君が描く反逆女性は愛情をロマン時代のこの上ない至高の信仰にしている。その神聖は性欲とはまったく無関係である。『旅行』は一組の若い学生が神聖なる愛情を自分たちの「通行証」として、封建的礼節道徳から勇敢に脱け出そうとする物語を描いている。この一組の若者は他所の旅館で十日間泊り、相思相愛であったが肉体関係は生ぜず、この上なく清く「愛の使命を成し遂げる」。もともと彼らには各自のフィアンセがいて、結婚から逃げたのは「たとえ死んでも自分が愛していない人と最も親しい関係を生じさせたくない」ためであり、旅行は実は駆け落ちであり、彼ら独特の反抗の仕方であった。「他人はわれわれのこのような行為に対してあれこれ言い、われわれの人格を傷つけるようなことを言うだろう。われわれの家の者が知ったならば、大逆非道と見るだろう。われわれには全部聞こえる。しかしわれわれは彼らが道端のいばらで、いつでもわれわれの服を破ることができるが、われわれのやることを止めることはできない」。しかし残念なことに、彼ら自身が彼らの愛は倫理道徳に受け入れられないと考えており、自分が愛する人とたと

え死んでも最も親しい関係を生じさせないのである。彼らは旅館での最初の夜に、男は女に服のボタンをはずしてやり、最後一枚まで脱がし、「彼は神聖尊厳の監視を受けているかのように、信者が神に福を下さることを祈るのと同じ様に、遠くに立っていた」。自分に対して、また他人に対して愛情の純潔を証明するために、彼らは理知の防波堤を築き、「抱擁、接吻、密談を除いてはその他の関係はなかった」。しかも十数日も過ごしたのである。これが「命を賭けて愛し合い、自分たちの愛情のために死んでしまう二人の青年男女」であるとは信じられないことであり、日本の読者も理解に苦しむであろうし、現代の若者も不思議に思うであろう。しかしこれはまさにその時代の真実であり、「毅然として伝統と闘おうとし、また敢然と伝統と闘うことを恐れた」（魯迅『中国新文学体系』）、愛しながらも愛する勇気がないという矛盾した心理であり、女性作家自身の恋愛観を表わしており、彼女の伝統に対して挑戦する度胸と情熱を証明していると同時に、彼女の時代の限界を超えることができないという真実の自己をさらけ出して(も)いる。このような半分フィクションの真実は中国文学に特有のものであり、後に張潔が描くプラトニックな、手さえも触れたことのないのに心底愛しているという愛情物語もあるが、それは中国的な女性文学の景観の一つとなっている。

愛情は馮沅君を代表とする「五四」女性作家の筆により、確かに神聖化および観念化された。彼女たちは勇敢に封建的家父長制の婚姻制度に向かって突貫し倫理道德のイデオロギーの束縛をすぐには突き破れなかったが、ドンキホーテの長い矛が風車と闘うように、感激と涙の物語であった。彼女たちの小説作品が、到達したのは達しないことを神聖な代価とする「旅行」であり、創造したのは現実の男女の愛情から雲海に漂う愛情神話への変化であった。

「五四」青年の詩のような情熱のほとぼしりと比べて、日本の小説家は冷静であったようだ。彼女たちはさすがに世紀の風に早く触れており、精神的に老成していた。彼女たちは大胆に人物の性愛心理の描写によって、封建道德に対して抗議をし、心中の苦しみを吐露している。同じ号の『青鞥』に載った田村俊子(1884~1945)の小説『生血』(1911年)は自分の心を書いた女性心理小説である。ストーリーは簡単で、初めて異性に接触した女性の緊張した心理と針で水槽の中の金魚を刺し、同時に自分の手の指も刺して血が止まらなくなってしまうというような自虐的な行為を描いている。小説は性交後の女性が穢れを感じ、生臭さが身体に迫るような感覚をもち、小さな部屋の中を飛び回るコウモリがまるで自分の血を吸おうとしているかのように感じ(女の生き血を吸う男を暗に比喻している)、吸血コウモリが飛び回る瞬間の女性心理の暗い部分、男の欲望を満足させた自分に

対する嫌悪感を描いている。男女の葛藤は田村俊子文学のテーマである。俊子の文体は官能と耽美の情調に富んでいる。日本の評論家瀬沼茂樹は「我が国の女流作家で、自己の内面的苦悶を女性の側から、こんなに露骨に大胆に徹底的に描いた前例を知らない」⁽¹⁶⁾と称賛している。

1901年、年若い田村俊子は日本女子大学に入り、幸田露伴に師事し数編の古典的な擬古文（雅俗折衷体）小説を書いたが、自分の性格と合わないので、師の作風から離れ、自由と自己解放の心理状態を表現する新しい形式を探し求めた。彼女は作家田村松魚と愛し合い結婚するが、生活が困窮し、けんかが絶えず、皮肉にも夫の強制の下で泣きながら書いた小説『断念』（1911年）が『大阪朝日新聞』の一等賞に当選し、賞金千円を獲得した。後に、彼女が『中央公論』に発表した小説にはこのころのことが書かれている。

その小説は有名な『杵伊の口紅』（1913年）である。書き出しは夫婦（兄妹弟子の実子と義男）が雨の中墓地を通過して着物を質に入れに行くところから始まる。彼らは結婚後、毎日言い争いが絶えず、たとえ高い芸術的理想をもっていても洗うが如き清貧はどうしようもない。男は他人の前ではいいが、女には弱みは見せられないと言い張っている。そして女も負けていないので、ひどく殴られる。男権の前では、たとえその男が文人であっても、女性の身体は彼女自身のものではない。実子は彼に頼らなければ、生きて行くことはできない。彼女は冷ややかに傍観する気持ちで、自分の言いようのない悲しみをながめながら、また自分の体を男の前に投げ出すのであり、それがことの結末であった。このようなばかげた日々が繰り返されていた。ある日、新聞に懸賞小説が募集されているのを見て、義男は彼女に「試して見ろ」と命令する。実子は拳の脅威の下で、泣きながら小説を書いて投稿する。意外にも、小説は当選し、夫は当然の如く賞金をすぐに使い果たしてしまい、妻は「からかうような微笑みをもたらした」。だけであった。彼女は目覚めた。「生きているのだから、自分で自分を支配すべきだ」。しかし彼女がついに夫と別れる決心をした時、不思議な夢を見る。一組のガラスの箱に入ったミイラがあり、人形のような女の顔には二つの大きな目だけが上を向き何かを見ており、唇には非常に鮮やかな赤の口紅がくっきりと塗ってある。「これはきっと何かを暗示している」。作者がこう書いたところで、作品は突然終わっている。小説の終わり夢の世界と始まりの墓地の描写は呼応しており、小説の構成を完璧にするためだけでなく、死に向かって生きるという精神をより暗示していると私は思う。しかも死ぬなら美しく死ななくてはならない。夢の中のミイラですら鮮やかな赤い口紅を塗っている。まさに日本の評論家が指摘するように「虚無と官能の頹廃美に足をとられてしまう俊子文学の特色顕著の作。」⁽¹⁷⁾ ミイラの口紅というディテールは女性化

そのものであり、極めて成功している一をもって十に当たるシンボルである。それを題名にしているのはまさにぴったりである。

試みに中日女性文学のこの段階二人の重要な作家を比較して見ると、次のような類似点を発見することができる。一、彼女たちの作品は同じ様に反伝統の反逆性をもった愛情物語である。二、同じ様に作家に近づけて、若い女性の体験と態度を扱っている。三、同じ様に文言体から離れた後の新しい小説形式の実験である（世紀初の中日両国の文化は前後して起こった言語革新運動の中で、いずれも白話（話し言葉）を選択した。白話文は日常生活の話し言葉に近く、女性の自己表現にとって有利である。この問題は今後専門的に論じられる必要がある）

異なるところは以下の如くである。

	(中) 沅君	(日) 俊子
男に対して	非常に信頼し、精神的な同盟と見ている	敵視し、吸血鬼と見ている
愛情に対して	神聖、調和	懐疑、葛藤
肉体に対して	粗略に少しだけ触れられているのみ	官能的な細かい描写
性欲に対して	欠けている	深層心理の描写
自分に対して	心と肉体が分裂している	大胆に潜在意識／性意識に触れている
	自愛	自虐

同じく若い女性の作品ではあるが、沅君を読むと、眼前に一人の生氣に充ちた少女が「五四」時期青春の夢の情熱を湛えて立っており、俊子を読むと、中年女が冷酷に近いまでの冷静さをもった成熟——与謝野晶子のような明治青春の官能的解放精神の後時代の成熟を読むようである。

「五四」の女性作家群が輩出した後、中国文壇はいささか寂しかったが、また一人の注目すべき女性作家——丁玲（1904～1986）が現われた。1927年、中国歴史上最も暗い時に、丁玲は外祖母が取り決めた婚約の束縛から逃れ、陳独秀らが作った上海貧民女学校に入った。その後北京に行き、大革命が失敗した後の重苦しい時代の雰囲気の中で、文学創作を始める。（丁玲に関する史料は豊富で、中国現代文学館には彼女の「専門の部屋」が設けられている）

茅盾は『女性作家丁玲』の中で「青年たちは封建思想の麻醉から目覚め、“父と子”の闘いが全中国の各地の古い家庭で勃発している。反抗する青年女子は“大家族”から逃出し、深窓の令嬢の生活を放り出し、新思想発祥の大都市へ彼女たちの理想の生活を捜しにやって来た」⁽¹⁸⁾と指摘している。これこそが丁玲／莎菲誕生の時代背景である。

「この死んだように静かな文壇に爆弾が投げ込まれたように、皆は彼女の天才ぶりにびっくりさせられた」（毅真『丁玲女史』）。23歳の丁玲は確かに最初から非凡であった。私は『莎菲女史の日記』だけで彼女が輝かしく文学史に残されるのに十分であると思う。（『莎菲女史の日記』は1928年2月に『小説月報』に載り、最近謝冕、錢理群主編の『百年中国文学経典』に特別に再掲された）しかし後に「改造された」丁玲が残した作品は少なくないが、その芸術的価値は「莎菲」を越えていない。

劉再復は「二回目の人間の発見は、五四以後の二十年代から三、四十年代である。これはより高いレベルの人間の発見であった。それは我が国の一部の先進的な文学芸術家によるものであった。彼らは“子供を救え”という呼びかけはあまりにも空虚すぎており、封建社会が“人間を食っている”と叫ぶだけではあまりにも内容に乏しいということを発見したのである。彼らは現実の人間は二つの部分に分かれており、一方は抑圧者、人間を食う者であり、もう一方は被抑圧者、損害を被り、奴隷のようにこき使われ、汚辱を受けている人である。彼らは、人間の解放は先ず被抑圧者の解放であるべきことに気がついた」⁽¹⁹⁾ この発見は、魯迅によって重大な発見であり、その意義は「古代人が火は闇夜を照らし、ものを煮ることができることを発見したことに劣らない」⁽²⁰⁾ と称された。このような人間の深層レベルでの発展は、確かに歴史の進歩である。この時期の文学作品、例えば茅盾の『子夜』、老舎の『駱駝の祥子』、巴金の『家』『春』『秋』などは大きな成功を取っている。これらの男性作家たちと異なるのは、丁玲の『莎菲女史の日記』では、対抗している二者は男と女だということである。長い間痛めつけられ奴隷のようにこき使われてきた女性「階級」として反抗に立ち上がったのである。「悪女」「狂女」「病気の女」である莎菲の形象は初めて世に出た一人の「心に時代の苦悩を負った、傷ついた若い女性の反逆する絶叫者」⁽²¹⁾ であった。彼女は「五四」時期に父親殺しの精神の中で誕生した女性文学を、人間についての発見においてさらに一步踏み込んだものにした。彼女は自ら創り出した愛情神話を自分の手で壊し、後人に苦痛を伴う目覚めを残したのである。明らかに、この時の丁玲は人道主義、個性の解放から出発して人生を探求したのであり、莎菲が経験したのは本質的にはやはり盧隱が描く露沙らが経験した個人的追求の幻滅であった⁽²²⁾。彼女の追求は新しい世代インテリ女性の自我意識の更なる独立傾向を実現した。彼女の幻滅は当時の「父」の家庭を飛び出した新しい女性に次のことを教えている。すなわち、個性の解放、恋愛の自由は彼女たちを封建主義の牢獄から呼び起こしたが、彼女たちを光明の新しい道へ連れて行くには不十分であった。この点において、丁玲はそれまでの女性作家が提供していないものを提供したのである。

莎菲は丁玲が中日女性文学に奉げた命名の意義のある典型的な人物である。これより以前、ノラは他者（西洋／男性）がわれわれ女性に提供したものであり、花木蘭、林黛玉、祥林嫂、子君らの一連のわれわれがよく知っているヒロインたちは、いずれも男性作家がわれわれにくれたものである。まさにフェミニズム批評家が「命名という行為は終始男性の特権であった」⁽²³⁾と指摘するところである。莎菲こそ女性が自分で文学に奉げた女性であり、命名の意義のある非常に鮮明な形象なのである。莎菲について次のように分析することができる。

一、 莎菲タイプの女主人公は転覆性をもっている。一人の女と二人の男の葛藤は愛情物語の様式であるというなら、莎菲という女は尋常ではない。彼女は病弱な身体に頑強不屈の心が宿っているかのようである。彼女は男の新しい人形になることを拒絶し、男をもてあそぶ「悪い女」に自ら進んでなり、男性に「捉われ」ないようにするために、逆に意識的あるいは無意識に他者を「捉えてもてあそび」、「この大きな怪物が一体どのように私を見ているのか観察する」のである。このような性の角逐の中で、女性を受身の伝統的な役回りから主体的な人間に変えようと試みている。莎菲はこれまでになかった、男に頼らない女丈夫を代表しており、愛情の主導権を握ろうとする新しい女性を代表している。莎菲に宿っている弱さと強さの統一性は、「この一人の」芸術形象をして張力に富むものにしてしている。

二、 莎菲は情と理の矛盾性を表わしている。莎菲は愛情の熱狂的な追求者であり、また鋭い懷疑者でもある。「このような無意味な嫉妬、このような自分勝手な占有こそが愛なのだろうか」。莎菲の彼女を狂わす病は、なんと「愛の脅迫」が原因であった。明らかに、愛情神話から脱け出すことはノラの家出よりもっと大きな勇気が必要であった。なぜならば彼女は父権、夫権と決裂し、友人／社会と疎遠になるほかに、自分の感情と闘わなくてはならなかったからである（そしてこれが最も難しいことであった）

三、 莎菲は情と欲の豊かさをもっている。「紅い唇を思うと、私はまた狂った！……私の身体はこの心の狂った笑いの中から瓦解して行く、それでもいい。もしも私がある時まだ少しの自制力があれば、私は彼女の美形以外のものに思い至るはずだ。そして彼を石ころのように、家の外に放り投げるだろう」ここから莎菲／丁玲は自分が美形にこだわっていることに対して、それを認め、かつ否定する態度を取っていることが見て取れる。しかし、男が女色にうつつをぬかすのは天地の大義であり、女が「男の色」に迷うのは大逆非道なのである。莎菲には当然病を得る結末と孤独な出奔の筋書きしかなく、この中には女の性欲が解放されるには逃亡を続けるしかないというテーマが隠されている。

四、 莎菲は「途中で」探索するタイプの女性であり、彼女はたとえ「病気になっても」屈せず、心と肉体が統一された理想的な愛情を追求するが、それが得られず「情に流されて」しまう。このことは「ノラ」が父権の家から出てから、夫権の家に入る前までの探索の過程を表わしており、莎菲には「病気」以外にほかに出口が無くかのようなのである。彼女の病気になった孤独、孤独な病気は、女性解放の道の困難さを暗示している。

五、 莎菲の病気が比喩する意味は極めて深く、虐げられているという意味とまた自虐という二つの意味がある。見たところ、莎菲は林妹妹（林黛玉）と同じ様に多感で、可憐で弱々しく、愛のため死ぬの生きるのといい、「私を胸の中に抱いて泣かせてくれる人がほしい」（これは典型的な女性の依頼者としての姿である）となる。しかし彼女の泣き方は特別である。「私はまた自分を踏みにじってしまった」このような愛に対する自責の念は、「誰が理解できるであろうか」。しかし、莎菲は愛する対象を見据えており、彼に「私の強情、理屈に合わない傲慢さと侮りを味わわせてやる」ことを決心する。ただ感情の鞭を受けるだけであり、分かれ難く、関係が続けるのである。私は、莎菲／丁玲この潜在意識の闘いの記録はとてすばらしく、フロイト心理分析の絶好のケースとなると思う。

明らかに、『莎菲女史の日記』は丁玲の人道主義と個性解放の思想影響の下での、女性の運命に対する潜在的な思考と、自分の個性に対する一種の執拗な追究を表現している。中国現代女性文学の最初の人物である秋瑾には、女性自身のことばがまだ欠けていたと言うなら、丁玲は初めて女性を創作の主体にしたのである。「性別の目覚めは画期的なことであり、彼女はわれわれが中国現代文学における第一世代と第二世代の女性作家を区別する基準とすることができる」⁽²⁴⁾。

『莎菲女史の日記』は彼女より前の「五四」女性の優れた作品とどう違うのかを見てみよう。（やはり表にして比較する。興味があれば前の表と繋げて読んでほしい）

	(沅君)『旅行』	(丁玲)『莎菲女史の日記』
男に対して	非常に信頼し、精神的な同盟と見ている	非常な期待の失望 主導権を握る
愛情に対して	神聖、調和	追求 疑問を質す
肉体に対して	粗略に少しだけ触れられているのみ	渴望 大胆に女性の潜在意識/性意識を露出
性欲に対して	欠けている心と肉体が分裂している	微妙 心と肉体の対話
自分に対して	自愛し自から純潔を守る	自ら卑下し、かつ傲慢である
人物形象	蒼白（観念化）	鮮明（個性化）
叙述者と被叙述者に対して	不即不離	両者は重なり合っている
	半分覆い隠す	自己観察

莎菲には女性の身体から発する目と、男性を観察する目と、自分を観察する目が具わっ

ていることを発見するのは難しいことではない。孟悦と戴錦華は「最初に注目される成長の標識は女性の肉体の目覚めである。女性成長の第二の標識は彼女たちが男性に対する深刻な懷疑を確立したことである」⁽²⁵⁾と分析している。私は三つ目の重要な標識を補充したいと思う。それは女性の成長における自己観察である。「私は全ての力で私の心を痛打した」(莎菲の最後の一頁の日記)。確かに、莎菲が日記を書いた時には見知らぬ読者のことなど考えてはいなかった。丁玲は発表するつもりではあったが、しかし書いている過程では彼女はただひたすら自分に対して告白し続けたようだ。魯迅の『狂人日記』(1918年に『新青年』に載った)は魯迅が狂人に代わってものを言っており、書き出しから意識的に日記中の「私」と距離を置いている(「某君、今は名をふせる、……」)。しかし丁玲と莎菲はほとんど一つに重なって心理活動を行っているのである。「今夜私はまったく狂ってしまったようだ。私の心はたくさんの小さなネズミに噛まれているようで……私は何でも壊したいし、夜気をついて外を駆け回りたい……」。明らかに莎菲の狂気は「狂人」と一脈相通じており、丁玲ら感情型の新しい女性と心が相通じ、影が二重に重なっている。丁玲は自分が書く「私」と距離を置いておらず、これはまさに「莎菲時代」の丁玲の特徴である。「もしも現在の女性小説の特徴を総括しようとするなら、それは大胆で、誠実であり、女性の感覚に忠実であるということになる。……決して男の本のような書き方ではない」⁽²⁶⁾。丁玲も時には読者のことを思い出すかのようで、そういう時、彼女は莎菲日記を人に見せたくないと書いている。その理由の一つは「私は他人に理知的な顔で見られると、私の心は刺されたように痛む。自分も他人が崇めている道德によって、本当に罪を犯したかのような辛さを感じる」からである。後の作品と作者の運命は、莎菲によって不幸にも言い当てられてしまった。中国ではかなりの期間、主流のイデオロギーによって訓練された文学評論は粗暴、単純、ひどい場合は劣悪であり、そのことによって中国文学および女性文学の創作と鑑賞には危険、盲目、誤解の分野が充満してしまったのである。

3. 「ノラの家出」と家の寓言

激しい反伝統の新文化は今世紀初の新しい世代の女性を育てた。「人道主義」「個性の解放」という大きな旗は、一群の東洋の女たちを引き付け、巻き込み、彼女たちが勇敢に家を出て、役柄に背き、自由を勝ち取るようにさせた。ノラが家出した時のドアを閉める重々しい音が古い大地で、世紀の間でガーンと鳴り響くのが聞こえる。

ノラとイブセンの名は1889年11月に初めて日本の文壇に現われた。イブセンが世を去っ

た1906年にはイブセン・ブームが起き、何年も続いた。文学史上「イブセンの季節」と呼ばれている⁽²⁷⁾。それは日本を長い間支配してきた女性観——日本的な儒教タイプに対する、鮮烈な衝撃であったことは間違いない。

儒教の本家はもともと中国である。ここで一例を挙げると、日本語の「良妻賢母」は中国語の「賢妻良母」が先ず朝鮮に伝わり、朝鮮語の「賢母良妻」になり、その後19世紀末に日本に輸入され変化したものである。近代の日本は外と家庭の領域を分けて、「男は仕事をし、女は家を守る」ことを主張し、西洋のジェンダーを取り入れて家事は女の仕事であることを証明したが、それは実は明治の啓蒙期における民主化に対する一種の誤解であった。明治維新により女子教育が振興されるようになったが、ただ賢母養成の必要性にのみ重点が置かれた。それは「良妻賢母」は「国家」——国（天皇制国家）、家（『明治民法』下の家父長家族制）と密接に結びついていた。家は国家と個人の媒介であり、女性国民はただちゃんとやさしく妻、母の役割を果たしさえすればよく、革命を論じてはならなかったのである。

家と家の婚姻関係を拒絶し、自由な個人の恋愛と結婚を推し進めることは、「家」からの解放の功績の一つを見ることができる。近代が選択した「核家族」は、女性に人間の自由、対等の男女関係、自分の手で子供を育てるといった条件を与えた。そしてこの三つの欲求を統一するのが「恋愛」である。「核家族」を媒介として、恋愛を通じて性と精神の満足を自ら実現し、獲得する。恋愛の結果である結婚と子育ての「家」は、近代思想体系の一つになっている。

男性にとっては、個人と「対」の関係と共同体の三者の結合は、恋愛、結婚、家族、社会、国家を構成しており、彼の意識と制度の機能は符合しているのである。

しかし、女性の自我の視点に立って考えると、いわゆる自由な個人の幻想、平等な「対」の関係の幻想、子育ての共同体の幻想は、明らかにいずれも近代「核家族」の女性の自我に対する抑圧と束縛であった。恋愛と結婚の一体化という思想の背景は、男たちは労働生産する側であり、女たちは専ら家事に従事し、家庭という私的な領域に閉じ込められたのである。女性が希求する恋愛の平等は、幻想に過ぎず、家庭内に埋没する性的役割として、彼女たちが女性の強烈な欲求不満をもつのは極めて当然のことである。

女性にとって、近代「核家族」が自分たちを抑圧する根源は、もう家制度時代の家長ではなく、夫である。もともと個人の自由な恋愛を充足させることができると考えられていたものが、「核家族」中の夫婦関係の修理所になってしまったかのようなのである。近代の恋愛はいわゆる「核家族」の悪魔を終着点としている。

近代家族内の女性のこのような不満を最も早く描いた歴史的な作品は、ほかでもないイプセンの『人形の家』である。ヒロインのノラは「核家族」の中で、性の「対」関係の中で、女性は男性に隷属するものであることを意識し、脱出を試みる。

日本では、ノラのような反逆タイプの女性形象は、女性作家清水紫琴（1868～1933）の『こわれ指環』（1891年）に最も早く現われた。イプセンの名が日本に知られてからわずか二年後であった。しかしそれが本当に評論界の注意を引くようになったのは、日本のフェミニズム批評が成立する70年代後期である。

『こわれ指環』は女性の一人称による告白体の最初の小説（すなわち口語自叙体）である。明治二十年（1887）前後、日本の近代文学において言文一致の文章革新運動が始まった。それと同時に一人称の口語小説が出現した。「作家は自分の生活の些事を客観的に細かく述べたり、自分の心境を告白したりする」⁽²⁸⁾このような自分のことを書く文学は女性の自己表現に適している。それは女性もともと感性的な日常生活を日々過ごしているの、身の細い出来事から書き起こし、世間話をしたり、日記を書いたりするように、思うままに親しむことができるのである。

長い間、「文」が男性に独占され女はそこから排除されてきたのであるから、女が主体の、あるいは女との内密な関係を表白する、しかも内面に及ぶ「語り」を生み出すとき、日常的な口語こそふさわしいと当時の書き手は認識していたようである。改めて、口語の一人称という今日誰も疑うことのない小説形式が「女語り」と密接な関係で成立したこと、特に、書き手と語り手との性的アイデンティティが一致する女性作家の私語り「女の「私語り」」が、近代文学の成立において果たした役割の大きさを確認しなくてはならないだろう。」（北田幸恵の論文『女の私語り』1995年『フェミニズム批評への招待』学芸書林）

封建的な家長制度と個人の衝突をテーマにするのが日本近代文学の出発点とするなら、日本近代文学の特徴の一つである「私小説」の核心は、家制度に抑圧された自我の欲求を表現することであったと言っても決して過言ではない。しかしこの家と個人というテーマでは、もともと男性作家と女性作家の作品における違いはほとんどない。それは封建的な家長制度の下では、女性および男性の自我欲求はいずれも抑圧されていたからである。後に、家制度が近代化の過程の中で崩壊するに連れて、最小単位の家庭形態である「核家族」が出現する。そして、男性は旧制度から解放された反面、「父権——夫権」の交代があり、女性は新しい抑圧を受けるという現実が出現した。女性の自我欲求の不満は、近代「核家族」の産物である。

『こわれ指環』は女性の手による離婚小説の先駆となった。それに書かれているのは基本的に作家自らの体験である。清水紫琴は高等女学校を卒業し、民権運動と女権思想に感化され、毅然として離婚し（愛情のない婚姻から去り）自立し、女学生雑誌の編集者になった。『こわれ指環』は冒頭で「あなたは私のこの指環の玉が抜けておりますのがお気にかかるの、そりゃあなたのおっしゃる通り、こんなにこわれたまんまではめておりますのは、あんまり見つともよくありませんから、何なりともはめかへれば、宜しいので……」と書いている。倒置法を用いているのである。もともと、父の命令で結婚した「私」は、夫には恋人があり未だに恋心を抱いているのを知り、心の葛藤がとても激しい。『女大学』の教えに従い、「忍」を美德とするか、それとも「不幸悲惨は決して女子の天命でない」という女権論の呼びかけに応じて、勇敢に運命に向かって挑戦するか。「私」はついに決心をし、自ら離婚を申し出る。その後、世の中の婦人を救う出版の仕事に見を投じる。「私」は結婚指輪の宝石を壊してから、誇らしげにそれをはめることで、離婚という行為を記念しているのである。

このとても小さなこわれ指輪は、極めて優れたシンボルであり、それは壊れているがゆえに人目を引き、そのままはめられているがゆえに目立つのである。それはノラが家出した時の重々しいドアを閉める音の後を継いで、東洋の古い舞台から軽快に立ち上がった一つの反動的な「見栄を切る動作」であり、示威的に人々に対し「壊滅美」を誇示している。（私は中国人の「花は好く、月は円い」という完全なる美の意識とは異なり、日本文学における「ものの哀れ」の伝統が崇拝するのは「花は欠け、月は欠ける」という「壊滅美」であると思う。これについては別の機会に論じるつもりである）

その後、離婚小説、「私小説」が大挙して世に出された。目立つものとしては宮本百合子（1899～1951）の社会に自立する自伝的小説『伸子』（1924年に最初は『改造』に連載され、1928年に改造社から単行本として出版された。『宮本百合子全集』は中国語に訳され出版されている）がある。それに描かれているのは作家のアメリカ滞在中の恋愛結婚と帰国後の離婚の間の生活である。ヒロイン伸子は小説を書くことを一生の仕事としている。父母の反対を振り切って、自分の意志でアメリカ滞在期間に知り合った「苦学生」佃と結婚する。「自由恋愛、自由結婚」は、今世紀初のインテリ女性にとって非常に魅力的であったため、それに対しあまりにも大きな幻想を持ちすぎていた。伸子は創作を妨げないことと子供を生まないことを結婚の条件とし、結婚後は「仕事も自己も十分に燃焼させる」ことを願い、理知と感情を融合させ、仕事と生活を融合させた理想的な夫婦関係を望んでいたが、しかし佃は結婚を恋愛の終着駅と見なしていた。現実には彼女を何度も失望させ、

愛憎は彼女をもたえ苦しませる。彼女はついに夫に依存する妻の役割に耐え切れず離婚し、作家としての自己の生の充実を求めるのである。ヒロインの生に対する希求と苦悩は当時の多くの女性が共有するものであった。仕事と家庭の二律背反は、女性を進退窮まる境地に陥れていた。伸子は結婚の失敗によって女性としての成長の勝利を勝ち得、女性の悲劇的運命によって人道主義の立場を堅く守ったのである。

この小説の限界はそれが参政権、財産権、家族継承権のない旧民法下の家族内における女性の状況を文学的背景にしており、夫に対する不満の性の深層についての掘り下げに欠けており、夫婦の矛盾についての描写が十分でないところにある。この女性作家には近代女性の自我意識は決して明確ではないことが分かる。注意すべきことは、女性文学が女性の自己表現という課題に入った時、女性は自分のことばや魂はすべて父権制度の束縛を深く受けており、自己抑制もすでに慣らされたものとなっているということに注意せざるを得ないということである。社会の束縛よりもっと対峙すべきものは自己の言語、自我の葛藤である。

野上弥生子（1889～1985、長命の小説家）は親友である宮本百合子の影響を受けて、長編『真知子』（1928～1930）を書き上げた。プロレタリア文学全盛の時代であったので、小説には革命が投影されている。ヒロイン真知子は美しく才気のある娘である。父親はかつての高官であり、姉も兄も名声高いブルジョアの家族と結婚している。しかし彼女は大学で啓蒙思想を受け、ブルジョアの俗っぽさを毛嫌いし、両親が勧める結婚話を拒絶し、恋愛による結婚に憧れ、意中の「俗でない」男性と添い遂げたいと願っていた。そして、彼女は革命家関三郎を愛し、身も許すという真心を抱いて、関と「思想」上の結婚をしたいと思った。しかし関は思想・革命を恋愛と完全に分けていた。「彼の思想は何と言おうとも“男性”意識のもの」であり、革命家という特殊性をもってしても男性の利己主義に簡単に取って代わることはできないようだ。封建的な結婚から逃れ、自由と幸福を恋愛結婚に託した女性と、父権を覆し夫権を勝ち取った男性では、この問題に対する認識で大いに差がある。現実には全てを自由恋愛に託す女性の生き方を無情にも打ち砕いてしまう。女性の恋愛至上のロマン主義的傾向は「他者」にぶつかり打ち砕かれ、真知子の革命運動に対する幻想は破れてしまう。当時の解放運動の中で、ある人——「他者」は恋愛は私事に過ぎないと考え、性を一種の手段としているが、このような思想行動に対する作者の批判を読み取ることができる。

もともとこの小説が提示している問題はかなり深刻であり、新しい意識を多くもつものである。残念なことに最後に真知子はやはり玉の輿に乗り、大ブルジョアの息子と結ばれ

る。もちろん、彼を美化するために小説では彼に「個人財産を投げ出す社会活動家」という金箔を貼ってはいる。小説のこの結末は明らかに『こわれ指環』に比べ大いに遜色があり、それは先輩作家が切り開いた女性のテーマにおける一種の後退であると言える。

作家が不幸であれば作品は幸せだとよく言うが、作家野上弥生子の結婚生活の幸福が、かえって彼女の作品に「不幸」をもたらしたのかも知れない。文学批評家は主人公の遍歴から現代文学の発展を見る。ヒロインが成長するか否か、またその成長の過程から、現代文学の発展の軌跡を読み取ることができる。

どうも日本の昭和期の「ノラ」は、父権の家の門を出た後、思想はまだ誰を愛し、誰と結婚するかというレベルに到達しただけであったようだ。その結果19世紀西欧の教養小説の「お婿さん捜し」のモデルを脱け出していない。「お婿さん捜し」というテーマは、婚姻制度に対する信頼と女性の結婚に対する依頼を意味している。水田宗子は、『真知子』はイギリスのオースティンの『傲慢と偏見』に非常によく似ていると指摘している⁽²⁹⁾。しかし『傲慢と偏見』は地方の小さな町のある家族の娘たち結婚方式の変化を通して、時代風俗を細かに観察し、大きな歴史の潮流を捉え、貴族社会がブルジョア社会へと変って行く過程を描いている。これに比して、『真知子』は女性の新しい生活が歩いて行く歴史観に欠け、革命的目覚めに欠けており、作家の思想の限界性を反映している。野上弥生子はオースティンに劣らぬ風刺の才能によって、ブルジョアを批判しているが、しかしあらゆる矛先は最終的には「お婿さん捜し」の正当性の中に鈍化されてしまっており、ヒロインの結婚の成功は同時に女性としての成長の失敗となっている。真知子が本来具えている批判精神はこうして痛ましく男性に対する幻想の中で消耗してしまうのである。

それでは中国では、ノラの運命はどうであったろうか。

ノラは中国の五四の新しい女性に対する影響は注目すべき文化現象である。文学にしる、現実の中でにしる、新しい女性は恐らくみなノラのような精神、ノラのような思索のお手本の下で、自分たちを古い女性と区別する第一歩を踏み出したのである。父親と夫の家を離れたノラはこの時代の女性の“鏡に映ったイメージ段階”を形作っているかのようであり……ノラのイメージはあたかも五四女性の主体生成過程に参加しているかのようである。イブセンが提起した女性の理想は、精神的立場においては女性と言うよりも、むしろ玩具の段階から離れたばかりの非男性と言うべきである。新しい女性の神話、五四の神話は、始まったが、終わることのない物語であった⁽³⁰⁾。

蕭紅 (1911~1942) は現代の新しい女性の中の「父親と夫の家を離れたノラ」の一人であった。彼女は一人の女性の立場から「家」という概念に対し疑問を提出する。「故郷と

いうものを、私はもともとあまり気にしてはいないが、他の人が故郷の話しをすると、私は落ち着かなくなる。あの土地は日本のものになる前であったが、私にとって“家”はないに等しかった」「あなたたちの家は外から来たいわゆる“お嫁さん”に対しても同じですか」⁽³¹⁾「家」のことを話すと落ち着かなくなり、彼女は恋人の蕭軍のような熱く悲壮な望郷の念とは鮮やかな対比を成している。それは彼女には「家」がないからであり、この「家」は女を奴隷と見ているからである。彼女はどのように自らこのような「家」を愛せるであろうか。蕭紅は現代文学の中の家を愛する、国を愛するという民族的な心のしこりを暴き出した。これは彼女の「痛点」であり、彼女の作品にある種の冷酷な深さをもたせているし、また「硬いしこり」のようであり、これにより彼女の作品は非難され、誤解をもって読まれている。例えば、「民族的寓言」によってその作品を解釈した茅盾は、遺憾の意を表明している。(『<呼蘭河伝>まえがき』、上海1947年版を参照)「茅盾が理解できなかったのは、蕭紅は決して日本に抵抗したくなかったり、民族の運命に無関心であったわけではなく、彼女の苦境は彼女が対峙したのは一つではなく二つの敵、すなわち帝国主義と男性父権の専制であったという点にあったということである」。『『生死の場』と『呼蘭河伝』の作者について言えば、生と死の意味は主に個人の身体、特に女性の身体に表わされており、民族の興亡においてのみではない。それゆえ彼女に“民族主義の情熱が欠けている”ことを失敗作とか欠陥と見なすのは何のいわれもないことである」⁽³²⁾。近年、孟悦、戴錦華、劉禾らはフェミニズムの視点から蕭紅を評価して、蕭紅は女性の身体的体験から出発して、民族の興亡を観察する一つの特定の視点を打ち建てており、この視点は女性の身体を意味を生み出す場所として、民族国家との空間の間で激しく複雑な交叉および衝突をするようにさせていると指摘している。蕭紅はこのようなやり方で彼女の作品の中で一つの複雑な「意味の場」を創り出しており、その意味の複雑性は、恐らく当時の多くの男性の著作では望むべくもないものであった。

『生死の場』は蕭紅の名作であり、1935年に魯迅主編の「奴隸叢書」の三として容光書店から初版が出ている。大多数の評論家は彼女を「民族の寓言」、愛国主義精神に満ちた反帝国主義の作品と評価している。民族興亡の眼鏡は男性評論家が蕭紅の作品を読む際の盲点を作っている。実は、『生死の場』は女性の身体的体験から生と死の意味を考えようとしているのである。特に農村女性の生活と密接に関連している出産および病気、虐待、自虐から死に至るまでによって生と死の二つの「場」と対峙している。美しい女の身体に蛆がわき、悪臭を放ち、行きながら腐乱し死んで行く。「子供を産む」女性が夫に狂人のごとく虐待され、肉体が血の海に浸される……ここには民族の怨みに止まらず、明らかに

性的迫害の問題も存在している。『呼蘭河伝』はさらに進めて封建社会の奇形現象、奴隷である女が同時に自分の同類を奴隷として使うことを暴いている。例えば、姑が若い嫁を殴り、最後に女祈禱師が熱湯で彼女を火傷死させてしまうストーリーである。魯迅の後を継いだ蕭紅の国民魂に対する批判は、女性の立場を有するものなのである。蕭紅の女性の目は彼女に歴史と郷土について洞察させ、彼女に特有の「細かな観察と常軌を逸した筆致」（魯迅『「生死の場」の序言』）を獲得させている。

蕭紅の短すぎた命が、彼女にわれわれのために自伝的な長編を残す余裕を与えなかったのかも知れないが、しかし彼女が『生死の場』などの作品で表現している女性の立場は、完全に彼女の女性の生命に対する身を切るような体験から来ている。私は作家なの？誰が私を作家にしたの？私は最初は人の娘であり、後には人の女房になった、誰が私を女なんかにしたの？⁽³³⁾。私は、「五四時期」の女の解放は、先ず「奴隷解放」という特徴を帯びており、まだ西洋の性別の意味における解放ではなかったと考える。しかしこのような「奴隷解放」はまさに中国の女性文学がもつ鮮明な特徴であり、蕭紅の作品は奴隷の運命に対する抗争の中で、性別の解放の呼びかけを頑強に発したものにほかならない。蕭紅の著作中女性の視点を軽視したり抹殺したりすれば、必然的に蕭紅作品に対する、文学史に対する誤読を招くことになる。

蕭紅のペンは女性の逃亡のペンである。しかし女性の逃亡の運命はどうなるのであろうか。「ノラ」は家出した後どうなったのであろうか。魯迅の有名な論断は周知のもので、「墮落でなければ、戻りである」⁽³⁴⁾。網のような社会制度の中で、女性はどのようにして逃亡できよう。魯迅は現実の冷酷さを指摘したが、女性のために生きる道を指し示しはしなかった。

張愛玲もこの問題を論じており、一つの芝居を書いている。その芝居は、ある人が子供を連れて親戚の家に転がり込むという筋書きである。その人は親戚と喧嘩し、彼は怒って「俺はもう我慢できない。行こう。俺たちは出て行こう」と言った。しかし何処へ行くのだろうか。「行こう、二階へ行こう」。張愛玲はその辛辣な筆でさらに続けて「食事の時は、一声かけられれば、彼らはすぐに降りてくるだろう」と書いている。続いてまた「中国人は『ノラ』の劇から“出走”を学んだ。確かに、このかっこよくもの寂しい行為は一般の中国の若者にとっても深い印象を与えた。新聞にはこの種の尋ね人の広告が驚くほど多かった……」と書いている。張愛玲は透徹した目をもっているようである。「出走」はもちろん立派であるが、しかし現実のもの寂しさから逃れることができるのだろうか。

魯迅と同じところは、張愛玲も現実に対して楽観していないということであり、違う点

は、女性として彼女はある種の妥協を主張しているように見えるところである。「たとえば後ろの家から前の家に行くだけでも、雰囲気を変え、窓を開ければ、別の風景であり、それも悪くない」。彼女たちは「すべて不徹底な人物であり」「英雄ではないが、しかしこの時代の多くの重荷を負った人たちである。彼女たちは不徹底ではあるが、しかし結局は真面目なのである。彼女たちには悲壮さはなく、もの寂しさしかない。悲壮さは一種の完成であり、もの寂しさは一種の啓示である」⁽³⁵⁾。

張愛玲（1921～1995）は今世紀初以来中国の女性創作の集大成者である。中国の白話小説は彼女にとってはすでに自家薬籠中のものである。張愛玲は『紅樓夢』は「愛情をテーマとした最初の長編小説であり、中国は愛情が荒廃した国である。『紅樓夢』が空前絶後の成功を収めているのもこのことと無関係ではない」と主張している。この批判の矛先を秘めた論述にはかなり鋭いものがあり、張愛玲の成功も「愛情の荒廃」に対する開墾にある。彼女は「赤いバラと白いバラ」などの多種の現代的風景を丹精込めて栽培している。「收拾できないほど赤く群生した小さな花は、天をつく大樹に巣を作り、めらめらと燃えている。道いっぱい燃えて、あの紫がかった青い空も赤く焦がしてしまった」。この『傾城の恋』の中の「野火の花」についてのすばらしい描写は、われわれが張愛玲の愛情の風景を語るのに、かっこうのものである。その「焦がす」「燃やす」という美は阻むことができず、規制することできず、「收拾できない」ために、永遠の生命力を勝ち得るのである。張愛玲は古典の『紅樓夢』の愛情精髓からすばらしい才能をもった伝承者の名に恥じない。

張愛玲の『傾城の恋』の白流蘇も家出せざるを得なかった現代の「ノラ」である。彼女は何処へ行くことができたのであろうか。張愛玲が描く人間たちは社会によって既定されていない個人的な生き方をする人物であり、「ノラ」の自我意識と成長過程は社会における性的役割に対する疑問の中で展開される。白流蘇は夫の家から「しくしく泣いて」父の家に戻る。「ノラ」の家出は勇ましかったが「ひどく凄惨」な失敗をし、彼女はもう一度娘になろうとするが、没落した封建大家族からは受け入れられない。「仕事を探すなんて、みな嘘。個人を探すのが本物」。白流蘇の唯一の生きる道は再び夫の家に入り、「真面目」に従うのではなく、もとの夫の家に戻り寡婦となって自分を葬り、冒険を犯して自分のために再婚の賭けをするのである。「もしも賭けに勝ったら、彼女は皆が虎視眈々とねらっている獲物である範柳原を得て、自分の胸中の辛い気持ちをすべて吐き出すことができる」白流蘇はそのためにすべての美貌と才智を担保に出すのである。しかし残念なことに彼女の美貌はたとえ傾城であっても、すでに「枯れた柳、散り残った花」である。それで

も、「ほとんど学問のない」彼女ではあるが、「傾国傾城」の女のささやかな計略を巡らすのである。

「普通の男は、女を教育して悪くするのが好きであり、また悪い女を感化して、よい女に変えるのが好きだ。しかし僕はそんな余計なことはしない。僕はよい女はやはりおとなしいほうがいいと思う」。流蘇は彼をちらりと見て言った。「あなたは自分は他人とは違うと思っているの。私はあなたも同じ様に自分勝手だと思うわ」。柳原は笑って言った。「どう自分勝手なんだい」。流蘇は心の中で思った。「あなたの一番の理想は貞節でしかも色っぽい女でしょう。貞節は他人に対するもので、色っぽさは自分に対するものなのね。もしも私が完全なよい女だったら、あなたは私には気を向けなかったはずよ」。彼女は彼の方に首をかしげて笑って言った。「あなたは私がほかの人の前ではいい女であり、あなたの前では悪い女であることを望んでいるのよ」。柳原はちょっと考えてから言った。「どういう意味だい」。流蘇は説明して言った。「あなたは私が他人には悪くて、あなたにだけいいことを望んでいるのよ」。柳原は笑って言った。「なぜ逆になったんだい。ますます分からなくなるよ」。彼はまたしばらく考えてから言った。「きみの言っていることは間違っている」。流蘇は笑って言った。「まあ、あなた分かったの」。

この会話はことばの遊びであるだけでなく、知的格闘でもある。男女の間の格闘は、小説の冒頭から最後まで鳴り響いている「胡弓」のように、ヒューヒューと音を立て、実に味わい深く、なんと形容してよいか分からないほどである。しかし、この点のはっきりしている。すなわち、流蘇は彼女の生活体験によって、男の身勝手さをよく知っているということである。この男権社会は彼らに顔を向けたものであるから、女の善し悪しの基準は男の要求によって決められるのである。「女はどんなによくても、異性の愛を得ることはできないし、また同性の尊敬も得ることはできない。女たちはそれほど賤しいのである」。 (張愛玲は同性の「賤しさ」に対してこれまで手心を加えたことはない。「あくどい女はまったく抜け目がない」)。それゆえ彼女は自分の天から与えられた才能によって社会の承認を獲得し、「心底を披瀝し傾城を語ろう」としたのである。

張愛玲が描くこの現代の佳人は、驚天動地の中で粉骨碎身したりせず、霸王を姫と分かれさせたり、あるいは姫を霸王と分かれさせたりはしない。逆に彼女は風雨の中で立ち上がる。「朽ちた家庭から逃れた流蘇は、香港の戦の洗礼はべつに彼女を革命女性に変えはしなかった……結局、多少は健康的ではあるが、依然として凡俗である。即物的であるが、彼らはそうであるしかなかった」(張愛玲『自分の文章』)。白流蘇は女として勝利したが故に、女の嫉妬を買ってしまった。「流蘇は離婚し、また嫁いだ。このような驚くべき成

果を上げているのだから、周りの人が彼女のまねをしたがるのも無理はない」。しかし、そんなに簡単にまねができるものだろうか。張愛玲は人々が「伝奇」のペテンに引っかかり「人の子弟を誤らせる」ことを心配しており、わざわざ小説の結末で結婚後の白流蘇の「失意呆然」を描き、「香港の陥落は彼女を救った。しかしこの道理で説き明かすことのできない世界で、何が原因で、何が結果かを誰が知っていようか」と指摘している。この男女の間の戦争は決して終わっておらず、あの「胡弓」はまだ引かれており、「語り尽くせないもの寂しい物語」は続く。張愛玲は現代の「ノラ」のために出口を探してはいないし、またそれは不可能である。張愛玲の女性文学に対する貢献の一つは、彼女が現代の「ノラ」に存在する魔女性、娼婦性に対して鋭く指摘しているところにある。この点はわれわれは上に引用した白流蘇という一人の女の善悪に対する鋭い論述の中から読み取ることができるばかりでなく、『白バラと赤バラ』の中からもいっそう読み取ることができる。白バラは「貞節な妻」を象徴しており、赤バラは「情熱的な情婦」を象徴している。両者は共に一人の男の生命の中に存在し、両者はまた共に一人の女の中に存在する二面性でもある。明らかに、張愛玲の美しい愛の物語りに中には、人間性に対する冷徹な解析が蔵されている。

張愛玲の恋愛と結婚の姿を見た場合、彼女は冷たいと言うなら、彼女は確かに徹底的な冷たさをもっている。彼女は「五四の娘」である馮沅君たちのような幻想の色彩はすっかり褪せている。(この点は彼女が後に書いた小説『五四の事跡』の中でより明らかに表現されている)。彼女は丁玲／沙菲の痴情とも異なり、冷酷に近いまでに冷静であり、氷のような冷たい目で観察し、自分を叙述者として作品のヒロインと一定の距離を保つようにしている。まさに彼女が『さすが上海人』の中で言うように「他人を馬鹿にし、自分もあまり重要視しないが、他人と自分に対してなお親しみをもち続けている」のである。この親しみは非常に重要である。この親しみこそ彼女が大作家になった原因なのである。張愛玲を非常に愛した万燕は彼女の博士論文の中で「英雄のいない時代に、より多く演繹できるのは凡人の物語でしかない。これはまさにわれわれの時代の悲哀かも知れないし、張愛玲の悲哀でもあり、彼女を極めて優れた作家にしたものでもあって、偉大な作家の限界性がここにあるというわけではない」⁽⁹⁶⁾と語っている。明らかに、これは題材の大小によって作家の大小を決める論法であり、この基準によれば、凡人小事を書く女性作家は当然「偉大な作家」にはなり得ないということになる。これは文学批評の間違った認識であり、この間違った認識から脱け出さない限り、女性作家が当然文学史上において当然占めるべき名誉ある文学的地位を確立するのは難しい。

張愛玲は「ミケランジェロの“黎明”という題の未完成の石像は、粗削りの人体に過ぎず、顔もはっきりしていないが、気迫に満ちており、まもなくやってくる新しい時代を象徴している」（張愛玲『自分の文章』）と指摘している。張愛玲の偉大なところも、このような新しい時代を象徴する「気迫に満ちている」という点にある。張愛玲は「愛の不毛地」をりっぱに開拓し、男性の視点とはまったく異なる、迫真のきらきら輝いて魂にふれる一連現代の愛の姿を育てている。「それは全ての時代に存在する。それは人間の神性であり、婦人性と言ってもいい」（張愛玲『自分の文章』、下線は筆者）。張愛玲は古典の『紅樓夢』の精華を受け継いでいるのではなく、人生の流れをとともはっきり見ているのである。しかも、フロイトの精神分析法によって芸術「感覚」を磨き、微妙な心理を解剖分析し、すばらしい女性心理の物語を描いている。私は、まさにこの意味において嚴家炎は、張愛玲は「新感覚派の作家たちがやりたくてもできなかったことをやり、新感覚派の作家たちが登りたかったが到達できなかった高みに到達した」⁽³⁷⁾と言っているのだと思う。

張愛玲のことを言えば、抗戦時期に張愛玲と同じく「孤島」（上海の被占領地区）にいた蘇青（1913～1982）を連想する。それは彼女たちが「同時代」であるばかりでなく、「心を同じくする」からでもある。張愛玲は『私が見る蘇青』の中で「氷心や白薇たちと比較されることは、私はありがたくないが、蘇青と並べて論じられることはうれしい」と語っている。氷心や白薇たちの愛に対する情熱的な謳歌と異なり、張愛玲と蘇青のもの寂しい筆の下では、より多くが人間性に対する冷厳な解剖分析であることをわれわれは読み取るのである。張愛玲と蘇青の心根は相通じるものがあり、彼女たちの女性意識は極めて鮮明で痛いほど醒めている。蘇青は『女は語る』の中で、『礼記』の名言「飲食男女人の大いに欲するところなり」を「飲食男、女の大いに欲するところなり」と巧みに読点を打って、世間をあっと言わせた。彼女はさらに「もしも世の中の女に母と娼婦がいるのなら、どこまでも娼婦性を学びたいと思わない女はほとんど一人もいない」と指摘して、女性の恥じらいを排して大胆率直に書いている。同じ様に、張愛玲も『女を語る』の中でこう言っている。「美しい身体によって人を悦ばすのは、世界で最も古い職業であり、極めて普遍的な女性の職業でもある。生活のために結婚する女はみなこの類に入れることができると言ってはばからない。美しい身体をもち、それによって人を悦ばすことと、美しい思想をもち、それによって人を悦ばすこととは、実際にはそれほどの違いはない」。張愛玲と蘇青に相通ずるのは、まさに彼女たちが共有している鮮明な女性意識という点である。このことにより彼女たちは問題の見方が普通とは異なり（従来 of 男性の目とは違う）、書く文章は平凡なものではなく、一編一編の常軌を逸した筆致は世人をあっと言わせているの

である。

張愛玲は、蘇青は「しっかりとした真実」と「女の弱点を彼女はみなもっている」「直截的な女」であり、「実に偉大な人であり、彼女こそ“女”であり、“女”こそ彼女である」と評価している。張愛玲の言う「真実」「直截」は確かに蘇青の人と文をいいえている。「直截」はまさに蘇青が張愛玲の作風と異なる特徴である。

蘇青のテーマはあくまでも女であり、語り尽くせぬ女性の世渡りの結果の破滅の情感である。しかし蘇青の小説の語り手は張愛玲とは違う。張愛玲は三人称の叙述に長け、彼女の「私」は時間の外に遠く隠れているか、事物の上に冷たく君臨している。しかし蘇青は根っからの作家で、一人称「私」の叙述に長け、少しも隠すところのない誠心誠意の女性の本音で文壇を震撼させ、「技巧はまさにその知らず知らずのうちにあった」（張愛玲のことば）。

中国の離婚小説、私小説を論ずるなら、蘇青の『結婚十年』（1942）を先ず挙げなくてはならない。これは自伝的小説で、純然たる女性としての経験の自らによる陳述によって、蘇懷青／蘇青の結婚から、不倫、離婚までの話しが語られている。それは中国的大家族（非核家族）の悲喜劇、すなわち結婚が女の子を嫁に変え、女を容器に変え、人間性を物に変えてしまうということを描いており、中国の「ノラ」が「五四」を受け継いで「父は娘の準則である」ことに反逆した女性が逃亡した後、引き続き「夫は妻の準則である」という役柄から逃亡する過程を描いている。

作品冒頭の描写は一度読めば忘れ難いものである。「私」は嫁ぐ日に興に乗るまではベッドを下りてはならないと言われ、しかたなくベッドの上で隠れて枕に排尿する情景が書かれており、ヒロインのどうしようもない生きるための境遇をそのまま示しているし、またヒロインの機知に富み、いたずらな反逆の性格を鮮明に表現している。私は、排尿する時の本能的な快感を描いているのは絶品で、蘇青の描く官能感覚は独特の芸術効果を生んでいると思う。明らかに、この部分の描写は典型的意味をもっており、この長編小説のクライマックスにふさわしい。

譚正璧は『中国女性文学史話』の中で蘇青について次のような論述をしている。「われわれはいつでも彼女の作品から彼女の“赤裸々”な“直言”を読むことができる。“性欲”“月経”“生理的要求”といった類の一般の文芸作品にはあまり使われない名詞や成語は、彼女の筆の下ではまったく日常茶飯事である。……私は蘇青の大胆な率直さ、女性の恥じらいのないことに対しては感服するものであるが、しかし彼女の多すぎる“直言”は時として私に不快感をもたせる」。譚正璧は蘇青の大胆率直な特徴を捉えてはいるが、伝統の

色眼鏡で見ているので、それに対する正確な評価に欠けている。この中国女性文学の歴史を書くことに力を尽くしている学者は、よく見かける男性批評の立場を脱却していない。私は、このようないわゆる常軌を逸した女性の表現こそまさに女性文学の精華であると思う。蘇青は偽りのない繊細な女性の筆で、官能感覚が生み出す独特の芸術的効果を極致にまで到達させているのである。

蘇青の『結婚十年』は「日本の二十年代から流行し出した私小説に似ており、時代背景と社会生活から離れ、個人の身辺些事と心の動きを孤立させて描いている」⁽³⁸⁾という評論がある。ここで言われている「離れ」「孤立」については私は肯けないが、日本の私小説に似ているというのは少しも間違っていない。蘇青の『結婚十年』と上に述べた宮本百合子の『伸子』を比べてみると、両者の鮮明な類似点を見出すことができる。すなわちどちらも一人称の自伝的小説であり、どちらも「自分の生活の些事を客観的に細かく書き」「自分の心境を吐露する」(注28と同じ)という特徴をもっている。しかし、彼女たち二人は同じ様に結婚の失敗によって個性の成長を勝ち得るとしての経験を表現しているが、まったく同じわけではない。『伸子』のヒロインは子供を生まないことを結婚の条件にするが、『結婚十年』にはヒロインの子育て経験が貫かれており、母性に回帰することで終わっている。子育ての問題を掘り下げたのは、『結婚十年』の女性文学に対する一つの貢献であるが、『続結婚十年』になると、ヒロインは自分の離婚に対して「後悔」と「自責」の念を生じ、旧から新、新から旧という自己の限界と歴史的困惑の中で母性への回帰を失ってしまう。

「ノラ」家出後の救いの道は何処のあるのだろうか。逃亡の筆はこの歴史的難題に如何に答えるのであろうか。

三、四十年代のあの残酷な戦争は、中日両国の始まったばかりの女性の創作をまた沈没、沈黙させてしまった。しかし張愛玲、蘇青は上海非占領区「孤島」現象の一つの奇跡である。彼女たちが創造した女性文学の芸術の高峰も孤島のように歴史の海原に高く聳え立っている。

これと同時に、「孤島」現象と異なるのは解放区的女性文学である。丁玲を代表とする女性作家は革命に従い、婦人解放の著作を階級の、民族の、社会の解放の中に書き込んでいった。丁玲の研究資料は、1936年に陝北に入った後の丁玲は、莎菲のような個性の解放、魂を鞭打つ女性の視点を極力撤回し、文学的視線を革命大衆に向け、男性を中心とする国家・政治意識を認めていることを表明している。もちろん、丁玲のこの転変は決して主観的な気持ちからそうなったわけではなく、政治の力がそうさせたのである。周知の史実は、

女性の文学創作が彼女にもたらしたものは整風され、批判され、改造されるという不幸な遭遇であった。批判された『三八節に思う』には丁玲の女性意識がかなり顕著に表現されている。「私は自分が女であるから、ほかの人より女の欠点分かるが、私には女の苦みのほうがより分かる。彼女たちは超時代的なものであるはずはなく、理想であるはずはない。彼女たちは鉄でできているわけではない。彼女たちは社会の一切の誘惑や声なき抑圧に抵抗できない。……」。丁玲は、中国女性が長い間受けてきた封建的抑圧は革命の聖地である延安でもなくなっておらず、革命的女子青年は結婚後、夫亭主関白の圧迫下で「家に帰ったノラ」になっていると感じているのである。同様に、『私が霞村にいたころ』が描いているのは、不幸にも軍の慰安婦に落ちぶれてしまった貞貞が、性病を患い故郷に帰った時、村人たちから毛嫌いされる悲惨な物語であり、女の運命の問題に対する問い詰りはかなり鋭く深い。「ノラ」は家出し解放を求めたが、革命に身を投じさえすれば永遠の安逸を得られるというわけではない。このように鋭い批判の矛先は自然に男権政治を痛撃することになり、丁玲は改造と自己改造を受けざるを得なくなる。そして改造の成功の標識は彼女に荣誉ある『太陽は桑干河を照らす』をもたらす。フェミニズムの立場からの批判の矛先はこうして消し去られてしまったのである。

丁玲と張愛玲を比較すると、二つの異なる女性の創作活動の運命について、深く考えさせられる。不幸にも「孤島」に生活した張愛玲は幸運にも文学的に本質的な女性の創作に近づくことに力を注ぐことができ、幸いにも解放区に身を投じた丁玲は不幸なことに女性としての筆を放棄してしまったのである。二人の「玲」の本人と作品の背後には、もちろん複雑な政治的社会的原因があるが、しかし次の一点をわれわれははっきりと見て取ることができる。すなわち、文学の本質は自由なものであり、一度抑圧されると、奇形になり、夭折することすらあるということである。一面では、女性文学は政治的強権の前では決して弱いものではなく、開明な政治の加護が必要であることを物語っている。もう一面では、歴史は女性文学の生命力は頑強なものであることを証明しており、たとえ「孤島」の隙間でも、それは生き生きとした活力を勝ち得ることができるのである。

ま と め

この段階では、中日女性文学はほとんど同時に煌いて「歴史の地表に浮かび出る」のであるが、中日女性文学のようによく似た例は、少なくとも19世紀以降の世界文学史上では同じ様な組合せを探すことは難しい。このような歩み方向の共通性の源は次の諸点にある。

「人間」としての女性の目覚め——中日女性文学発展の第一段階について——

一、 類似の巡り合わせ。今世紀初の変革の全体的気運があり、人間の意識はこのような気運に触発され目覚めたのである。中日両国はともに長い封建専制の歴史を有し、日本が最初に導入したのは人間の個性を抑圧することを明らかな特徴とする中国の儒教文化であった。このことが両国の文化に個性を蔑視するという構造上の共通性をもたせている。しかし19世紀になってからの世界市場の形成は、東洋世界が今までの道をゆっくり歩くことを認めなかった。日本は先頭を切って、資本主義の道を歩み出した。中国は洋務運動を起し、維新を試み、帝政を覆し、懸命に半封建半植民地という不幸な運命と闘った。中国も日本も、ついに人間の解放、とりわけ個性の解放が極めて重要なことを認識するに至ったのである。封建制の桎梏から人間を解放し、個性を解放することは世紀初中日両国民族共通の精神的価値の目標となった。中日文学はどちらもこの世紀の風を得て、啓蒙思想の成果である人間についての発見をした。そして人間の発見の注目すべき貢献は、ほかでもない女性の発見であり、思想的先駆者たちは期せずして婦人解放の命題を提起したのである。

二、 伝統文化と西洋近代文化の二つの力は、時代才女特有の思想と芸術的気質を育てた。われわれは、両国の女性作家のほとんどが文化的に古い伝統をもつ封建的家庭の出身であり、学問をする機会をもち、その後、外来の新しい知識と新思潮の衝撃と薫陶を受け、特殊な知識構造と文化的素地を形成しているのを発見するのは難しいことではない。五四新文学は一つの顕著な特徴を有している。それはすなわち、当時創造者の意識中では伝統との関連はかなり弱いものであり、決然たる反逆のスタイルを取って転身し、外国文学を参考にした。その手始めが最も身近な日本文学であった。そのころの日本は、黒船事件の後で「西洋化」が始まっていた。そして日本を通じて西洋に学ぶことが、中国近代文化の一つの特徴となった。また今世紀の中国の日本文学に対する自覚的あるいは無自覚の模倣、追従したことが、中日両国の文学の歩む方向が非常に似たものとなった大きな原因である。

三、 彼女たちはみな逆らう女、狂女であるから、古い伝統と何がしかの程度の決裂をし、文化における父親殺しの時代に、義として後へ退けず封建的な礼節作法と道德規範に背く不肖の女子となった。これは封建的礼教秩序を覆す時代であり、真の意味での東洋女性の誕生期であった。

四、 女性の創作は全て彼女ら自身の経験から始まる。作家本人と作品の接近、話し言葉と書く文章の接近は女性文学誕生の胎児期の記録である。

五、 女性の創作における斬新な文体意識。中国では、「五四」女性作家たちは昔の女子が韻文に拘泥し、散文とは無縁であった伝統を打破し、散文と小説の創作の方面で傑出

した才華を示したが、新しい詩の創造の方面では弱かったようである。白話詩が古典詩詞に取って代わる詩体革命において、郭沫若の疾風のような「女神」の歌声がほかの歌声を蔽ってしまい、30年代の林徽茵ら「新月派」詩人と40年代の陳敬容、鄭敏の二人の現代派「九葉」詩人が出現して、やっと女性詩歌の方面で輝かしい業績を示すに至ったのである。日本の情況はこれとは逆のようである。女性文学の斬新な文体意識は先ず新詩の方面で「爆発」し、与謝野晶子のような文学史に影響を及ぼす大詩人が出現した。

日本は先に西洋の啓蒙の光を受けたので、女性文学の進展も一歩早かったのかも知れない。日本文学は政治とは比較的疎遠の関係にあるので、女性の文学表現に一定の相対的に自由な空間を残したのかも知れない。日本女性は「纏足」をされたことがないので、その考え方は、長くて臭い纏足の布で縛られていた中国女性より軽快なのかも知れない。歴史は意識的に、また無意識に、われわれに面白い課題を残してくれている。なぜ日本は中国文化を海に越えて持ってきた時、「纏足」と「科挙」をわざわざ落としてきたのであろうか。

《注》

- (1) 『日本近代文学史話』中村新太郎著、卞立強、俊子訳、北京大学出版社1986年版を参照。
- (2) 蒙子訳、上海文芸出版社、1992年版。
- (3) 『現代女性文学辞典』、東京堂出版、1990年版。
- (4) 盛英主編『二十世紀女性文学史』天津人民出版社、1995年版を参照。
- (5) 李小江『夏娃の探索』、河南人民出版社、1989年版。
- (6) 『創作について』『茅盾文芸雜論集』(上)298頁、上海文芸出版社。
- (7) 魯迅『<草履ばきの足>小引』より引用、『魯迅全集』第六巻。
- (8) 王緋『目を開けながらの夢』、作家出版社、1995年版を参照。
- (9)(13) 盛英主編『二十世紀女性文学史』天津人民出版社、1995年版、16頁。
- (10) 盧隱『今後の女性の生きる道』、『盧隱選集』福建人民出版社、31頁。
- (11) 『盧隱代表作』まえがき、河南人民出版社、1994年版。
- (12) 王緋『目を開けながらの夢』、作家出版社、1995年版。
- (14) 孟悦、戴錦華『歴史の地表への浮上』、河南人民出版社、1989年版。
- (15) 沈從文『中国現代創作小説を論ず』(『沈從文文集』に入っている)、人民文学出版社。
- (16)(17) 『現代女性文学辞典』、東京堂出版、1990年版より引用。
- (18) 丁玲『文芸日報』一卷第二期
- (19) 『劉再復文集——搜索と呼びかけ』、風雲時代出版社、1989年版。
- (20) 『中国文学の交わりを祈る』(『魯迅全集』第四巻460頁)
- (21) 茅盾のことば、『女性作家丁玲』(『茅盾全集』に入っている)より引用。
- (22)(24) 盛英主編『二十世紀女性文学史』(天津人民出版社、1995年版)の丁玲に関する部分を参照。
- (23) アイデリアンナ・リッチ『われわれが心底から目覚めた時：回顧の作』(『現代フェミニズム文学批評』123頁)より引用。

「人間」としての女性の目覚め——中日女性文学発展の第一段階について——

- (25) 孟悦, 戴錦華『歴史の地表への浮上』, 河南人民出版社, 1989年版。
- (26) ボーボワール『女性と小説』上海訳文出版社, 1986年。
- (27) 岩波講座『文学』(岩波書店, 1954年)を参照。
- (28) 高慧勤『自然主義と「私小説」——「客観的写実」から「主観的告白」へ』(柳鳴九主編『近代主義からポスト近代主義へ』, 社会科学出版社, 1995年版, 210頁)
- (29) 水田宗子『ヒロインからヒーローへ——性の自我と表現』, 田畑書店, 1982年版。
- (30) 『張愛玲文集』序, 安徽文芸出版社を参照。
- (31) 蕭紅『眠れぬ夜』(『肖紅代表作』, 河南人民出版社, 1987年, 9頁)
- (32) 劉禾『<生死の場>に再び戻る: 女性と民族国家』, (李小紅ら主編『性別と中国』, 三聯書店, 1994年版, 69頁)を参照。
- (33) 王小絢『人も鳥も低く飛ぶ——蕭紅流浪の一生』, 長春出版社, 1995年版, 234頁。
- (34) 『ノラは家出した後どうなったか』(『魯迅全集』第一巻, 158頁)
- (35) 『張愛玲文集』(安徽文芸出版社)から引用。
- (36) 万燕『海に花咲きまた花落ちる』, 百花洲文芸出版社, 1996年
- (37) 嚴家炎『中国現代小説流派史』を参照。
- (38) 盛英主編『20世紀中国女性文学史』(天津人民出版社, 1959年)を参照。